
Antigone ou les masques de la marginalité au cœur du pouvoir

Fanny Blin



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lcc/702>

DOI : 10.4000/lcc.702

ISSN : 2430-4247

Éditeur

Université Aix-Marseille (AMU)

Référence électronique

Fanny Blin, « Antigone ou les masques de la marginalité au cœur du pouvoir », *Les chantiers de la création* [En ligne], 7 | 2014, mis en ligne le 01 septembre 2014, consulté le 08 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lcc/702> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lcc.702>

Ce document a été généré automatiquement le 8 avril 2020.

Tous droits réservés

Antigone ou les masques de la marginalité au cœur du pouvoir

Fanny Blin

- 1 Si le terme même de « marge » revêt des sens multiples, la représentation de la marginalité n'en est que plus complexe. *A priori*, la marge n'a de sens qu'en tension avec un centre. Dès lors, comment définir cet objet qui est lui-même le contour qui permet de cerner ce à quoi il s'oppose ? La notion convoque une dimension spatiale et suggère l'image de deux cercles concentriques : un cœur et une périphérie ; un texte noir et sa marge blanche. Deux champs opposés, distinctement séparés. C'est pourquoi il est intéressant de se pencher sur la mise en scène de cette idée au théâtre, espace de représentation par excellence. Il se trouve que, dans la dramaturgie espagnole du ^{xx}e siècle, une figure qui incarne la marginalité brille par son omniprésence. Il s'agit d'Antigone, et je souhaite montrer ici que les réécritures de cette tragédie pendant la dictature franquiste soulèvent par bien des aspects le problème de la marge. Sur un plan symbolique, cette héroïne grecque illustre le passage du centre (le palais) à l'exclusion. Ceci est représenté concrètement dans l'espace scénique, formulé métaphoriquement dans les textes, et soulève un problème politique dans un contexte historique troublé. Ainsi, il s'avère pertinent de lire les versions espagnoles de ce mythe à travers le prisme de la marge, puisque cette clé de compréhension permet de décrypter les enjeux littéraires et idéologiques à l'œuvre.
- 2 Antigone, figure de l'opposition à l'autoritarisme, a hanté la dramaturgie espagnole pendant la dictature franquiste. La coïncidence entre le fratricide d'Étéocle et Polynice, et l'histoire espagnole suscite une vingtaine de réécritures de la tragédie de Sophocle entre 1936 et 1985, c'est-à-dire entre le début de la Guerre Civile et la fin de la Transition démocratique. L'accent est mis sur ce qui fait le plus écho aux Espagnols : l'héroïne insiste pour enterrer son frère, devenu *persona non grata* après sa trahison, relégué aux portes de la ville, sans sépulture digne. Cette marginalisation imposée par le tyran se répercute à tous les niveaux de la tragédie et de son écriture : l'acte d'Antigone l'isole. Une fois le mécanisme de rébellion déclenché, elle sort du cadre, du confort de l'obéissance. Cette figure tragique est connue pour s'élever contre les lois

civiles en prônant la supériorité de la loi religieuse, éternelle. Antigone est aux prises avec le conflit entre *physis* et *nomos* : d'un côté, la nature et ses liens du sang, qui la poussent à désobéir, et de l'autre, la norme (*nomos*) à laquelle elle se heurte. Elle devient donc « hors-norme » et s'aventure sur le terrain de la marge.

- 3 Je me propose donc de montrer en quoi les réécritures espagnoles de cette pièce mettent en scène des figures de l'exclusion, qui émergent au cœur de cette histoire tragique afin d'en faire exploser le carcan. Ce corpus d'une vingtaine de pièces, écrites entre 1936 et 1989, constitue ce que nous désignerons comme les « Antigones espagnoles¹ », à partir de l'antonomase établie par Steiner².

1. Sens de la reprise de cette figure destinée à être marginale

1.1. Généalogie de la différence

- 4 L'histoire de la famille des Labdacides est fortement marquée par la tension entre centralité et marge. Les dramaturges espagnols se sont emparés d'Antigone afin d'incarner la marginalité, parce que cette figure est intrinsèquement dans l'opposition, comme nous le suggère l'onomastique. En effet, la signification de son nom (*Anti - gónê*, « contre la descendance » ou « contre la génération ») la prédestinait à être une menace pour sa famille. Le personnage accomplit le destin qui est en creux dans son nom, lié évidemment à sa généalogie incestueuse : fille d'Œdipe et de Jocaste, elle est le fruit d'une horrible faute : de ce fait, elle est d'emblée « marginale » dans sa lignée. Ce terrible présage ancré dans son nom la détermine donc à s'opposer à ces ascendants, comme son oncle Créon, qui incarne la loi, par opposition à la dégénérescence que représentent les enfants d'Œdipe. Polynice, lui aussi déjà marginal, car enfant de l'inceste, s'allie avec les ennemis de Thèbes pour combattre son frère. Cette alliance métaphorise le mélange impur du sang royal au sang extérieur, une forme d'hybridation qui en fait un traître à sa famille et sa patrie.
- 5 Si le prénom d'Antigone la destine à s'écarter de ses aînés, il revêt aussi une autre dimension : celle de sa propre descendance. En sortant de la norme, elle sait qu'elle sera condamnée à mort. Tout son destin bascule alors : elle qui devait se marier avec Hémon se transforme alors en vierge sacrifiée. Au-delà de sa personne, c'est son futur qu'elle sacrifie. En effet, Antigone n'aura pas d'enfant ; cela fait d'elle une anomalie. À partir de l'assomption de sa condamnation, son être se réduit à une fonction rédemptrice, qui suppose le sacrifice d'une jeune fille innocente pour laver les péchés de sa lignée. Chez Sophocle, l'héroïne subit le poids de sa généalogie, mais dans les pièces espagnoles, elle actualise son statut de marginale par une action qui l'exclut encore davantage. Il semble que ces réécritures poussent Antigone vers des confins plus extrêmes encore, afin de l'ériger en symbole de la marginalité. Parmi les procédés mis en œuvre pour mettre en relief cette différence, on peut observer que les Antigones espagnoles témoignent d'un travail de mise en scène minutieux pour exposer visuellement la marge.

1.2. « Géopolitique » de la marginalisation

- 6 Les réécritures contemporaines s'ouvrent le plus souvent, comme la tragédie antique, sur le récit du duel à mort entre les deux frères d'Antigone. Ce fratricide est la conséquence d'une première exclusion, mais il entraîne lui-même une série de marginalisations. En effet, Étéocle avait nié à son frère le droit d'accéder à son tour au trône, conservant tyranniquement le pouvoir. Par conséquent, Polynice avait franchi la ligne rouge en attaquant la cité depuis l'extérieur, d'où la bataille aux portes de Thèbes. À cette auto-exclusion, il faut ajouter l'opprobre jeté sur ce personnage par Créon, qui s'illustre concrètement par la frontière de la cité. Celui-ci condamne le corps de Polynice à rester en marge, hors de Thèbes, mais aussi hors de la terre, sans tombeau et sans honneurs. L'exclusion repose donc sur les liens du sang, puis est accentuée socialement et spatialement. Suite à cette éviction ordonnée par Créon, Antigone choisit son camp. Elle sort du « centre » du pouvoir et devient une étrangère puisqu'elle prend parti pour le vaincu, qui avait fait alliance avec les ennemis de Thèbes. Polynice est le mal : il a fait pénétrer le danger dans la cité, depuis ses murailles. La marge est comme toujours liée à l'imaginaire de la menace, de l'inconnu. S'y aventurer ne peut qu'entraîner des conséquences fatales : lorsqu'Antigone sort de la cité pour aller enterrer son frère, elle désobéit et se condamne. Dans la mesure où dire non revient à s'exclure, la périphérie est un espace de transition vers les enfers. Or cette antichambre de la mort est bien souvent représentée, suivant la version sophocléenne, par la tombe.
- 7 De fait, la tombe est (paradoxalement) au centre de la tragédie, elle devient même le titre de la pièce de María Zambrano, *La tumba de Antígona* (*La tombe d'Antigone*). Il semble qu'il s'agisse d'une volonté de recentrer l'attention sur ce qui est justement caché, horrible, ineffable dans la tragédie. En effet, la dramaturge opère une réorientation majeure en mettant la tombe au cœur de l'action théâtrale, puisque cela inverse le rapport entre centre et périphérie. Grâce à ce renversement, Antigone se trouve dans une position centrale, qui va de pair avec le fait d'avoir raison. Par un jeu de miroirs, Créon apparaît de plus en plus marginal. Si l'acte d'Antigone l'a isolée, il plonge surtout son principal opposant dans une solitude extrême, qui culmine à la fin du drame par le suicide de son fils Hémon et de son épouse Eurydice.

1.3. La mise en scène offre une place et une parole aux marginaux

- 8 Quelles sont les modalités concrètes de représentation de ces processus de marginalisation ? Dans la mise en scène, il est intéressant de noter que le corps de Polynice n'est jamais montré, et que l'endroit où est déposée sa dépouille n'apparaît jamais sur scène, comme pour figurer l'interdit, la marge. Cet espace n'est qu'évoqué, on voit les personnages en revenir depuis les coulisses, qui semblent représenter un espace sombre et inaccessible. C'est le cas dans la tragédie de Sophocle, un choix de représentation repris par la majorité des dramaturges espagnols. Cependant, José Bergamín opte quant à lui pour un choix différent de représentation : il met en scène un dialogue que les « ombres » de Polynice et d'Étéocle peuvent engager avec leur sœur. Cela suppose une innovation majeure puisque ces personnages accèdent grâce à lui à l'espace scénique et sont dotés d'une voix. Ainsi, le spectateur entend leur propre parole. Polynice demande d'ailleurs à Antigone pourquoi elle vient l'enterrer : cet épisode, qui n'était que rapporté par les personnages de la tragédie sophocléenne, est ici montré, avec une dimension ostentatoire non anodine. Bergamín substitue là le

dramatique à l'épique, ce qui prend un sens tout particulier. Si sa pièce pouvait être mise en scène dans l'Espagne de Franco, ce geste de la sépulture réalisé sur scène prendrait une dimension cathartique pour un public qui n'a pas pu enterrer dignement les vaincus de Guerre Civile. La réécriture va donc plus loin qu'une simple adaptation, réalisant scéniquement et symboliquement ce qui ne pouvait être fait dans la réalité. Certaines versions espagnoles de cette période semblent aspirer à une vertu thérapeutique : beaucoup de dramaturges parlent de panser les plaies de Guerre, et la réconciliation est au cœur de leurs discours. Le fait que les fantômes des deux frères – qui représentent les deux camps du conflit espagnol – puissent dialoguer dans certaines de ces pièces s'inscrit dans la même perspective. L'espace scénique est un univers de possibilités, et le mythe un cadre de compréhension pour traiter d'un épisode traumatique de l'Histoire, qui a censuré, exclu et clivé. Les Espagnols remédient donc à l'invisibilité du corps de Polynice, ce qui revient à réhabiliter son action. Ils le font à travers la figure d'Antigone qui refuse le bannissement, s'insurge contre le clivage binaire entre vainqueur et vaincu.

- 9 Réécrire cette tragédie familiale dans un tel contexte historique revient à *sortir du rang* et parler : le fait même d'écrire ces pièces constitue une revendication et expose les auteurs à une potentielle marginalisation de leur discours. La (ré)écriture, en ce sens, est une manière de reprendre la parole, après que le pouvoir a imposé le silence. Le cadre préconçu du mythe offre un sillon à la pensée et un socle pour l'expression de la crise. Ces œuvres forgent une parole alternative *en marge* du discours officiel. De surcroît, les multiples voix qui s'élèvent incarnent un dialogue, à travers ce personnage mythique, entre les exclus qui ont été censurés, dans tous les sens du terme. C'est pour toutes ces raisons que la figure d'Antigone a été tant reprise : son mythe permet de réaliser sur scène un débat délicat. Ainsi, cette figure est devenue, à travers son omniprésence dans la dramaturgie espagnole, un véritable porte-parole de tous les marginaux.

2. Antigone, miroir de tous types de marginalisation

2.1. Les marges régionales

- 10 Si l'on dresse un panorama des Antigones espagnoles, on observe une tendance digne d'être soulignée : presque la moitié des vingt pièces reprenant la tragédie sophocléenne ont été écrites dans une langue régionale. Or ces réécritures ont été rédigées pendant la dictature franquiste, caractérisée par un mouvement centralisant et uniformisant, notamment sur le plan culturel. En effet, la politique linguistique du régime ne favorisait en rien ce type de productions, c'est ce qui explique que la plupart d'entre elles n'ont pu être éditées que plus tard. Dans ces conditions, les Catalans G. Colom, S. Espriu, A. Carrión, J. Povill i Adserà, J.M. Muñoz i Pujol, R. Comamalà i Valls, et les Galiciens X.M. Rodríguez Pampín, M. Lourenzo, et M.X. Queizán ont choisi un chemin qui ressemblait à celui de l'héroïne qu'ils mirent en scène. Prenant une autre plume que la castillane imposée par le « centre », ils ont projeté un point de vue différent sur la tragédie grecque. Ce choix d'une pièce qui valorise une marginale constitue une revendication qui est accentuée par le véhicule linguistique minoritaire. Ainsi, il semble que ces auteurs se soient emparés de la riche symbolique de cette tragédie parce qu'ils se sentaient évincés par le Régime. C'est pourquoi nous pouvons parler de

réécritures *dans* la marge, issues *de* la marge. Mais elles ne s'y cantonnent pas, elles viennent déranger l'ordre établi au cœur du pouvoir. L'usage de cette langue prohibée a un sens très fort, mais est surtout un moyen de montrer qu'ils ne s'expriment pas dans la même langue que le pouvoir et qu'ils sont radicalement *à part*. L'opposition entre centre et périphérie trouve ici sa plus typique illustration. D'ailleurs, pendant la période de la dictature (1939-1975), on peut noter un fait marquant : les réécritures qui étaient réellement provocantes émanaient essentiellement de sphères qui peuvent être caractérisées de « marginales ». M. X. Ragué i Arias va jusqu'à affirmer que les discours critiques provenaient exclusivement de la périphérie. Selon elle, la subversion est restée, jusqu'à la Transition, l'apanage des marges :

Jusqu'à la fin de la dictature franquiste, [...] l'Antigone qui lutte pour la paix [...] est un produit qui provient géographiquement de la périphérie : de Galice, de l'exil, d'Andalousie, de Catalogne. Jusqu'à la fin des années 1980, avec García Calvo et Luis Riaza, on ne trouve pas d'Antigones progressistes dans le théâtre écrit en castillan (Ragué i Arias 101 ; notre traduction.)³.

- 11 Naturellement, les revendications exprimées à travers la figure d'Antigone ont été plus massives au sein des communautés qui se percevaient comme exclues ou maltraitées par le nationalisme franquiste. Par conséquent, les textes issus des marges régionales bouleversent bien souvent la perspective de l'hypotexte sophocléen, afin de placer le spectateur au cœur de leur propre espace. Le public – projeté lui aussi dans la marge – est donc forcé de regarder la tragédie bien connue avec un regard différent. Ainsi, ces écrivains inversent le rapport centre/périphérie, dont la symbolique va bien au-delà et représente la tension vainqueur/vaincu, dominant/dominé. Cette stratégie énonciative s'illustre également dans la scénographie prévue par les dramaturges. Un tel renversement vise à faire de celui qui évince un marginal à son tour. Créon, reflet du dictateur espagnol, se retrouve dans la position de l'ennemi extérieur. La marge, si l'on se place de leur point de vue, c'est le pouvoir qui les agresse depuis l'extérieur, à l'instar des cités étrangères attaquant Thèbes. Enfin, la réécriture dans une langue minoritaire offre un aspect dual, dans la mesure où cela intègre le personnage tragique dans un nouvel espace culturel, diffusant ainsi son message universel ; mais cela participe aussi d'un mouvement de repli identitaire. La marge culturelle, si l'on peut dire, se trouve nécessairement au cœur de ces dynamiques contradictoires : elle imprègne les bordures, explose au cœur du pouvoir central (par sa subversion) et s'en démarque à la fois.

2.2. Les exilés, mis au ban de leur patrie, s'écrivent à travers Antigone

- 12 Nombre d'artistes affiliés au camp des « vaincus » ont été victimes d'un exil imposé pendant la dictature. La réécriture de la tragédie *Antigone* leur a permis de transcender cette expérience de passivité souffrante et devenir « acteurs » de leur exil. Bâillonnés, privés de la maîtrise de leur destin et de l'accès à leur terre, les écrivains ont puisé la source de leur expression littéraire dans l'histoire de l'exil d'Œdipe, guidé par sa fille Antigone. Ces détours mythiques leur offraient un cadre de compréhension ainsi qu'une clé de lecture. « Entre rupture et contingences, l'exilé cherche à donner un sens à son éloignement et celui-ci demande à être décrypté [...] » (Backouche 2). C'est pourquoi ils se sont identifiés à la figure mythique de l'exil, Œdipe, dans lequel ils se reconnaissaient en tant que bannis de leur pays. Ainsi, les Antigones « de l'exil » se

caractérisent par des modifications axées sur cette condition d'écriture depuis un ailleurs, une marge.

- 13 D'une part, les procédés d'identification à Polynice, en tant que *persona non grata* sont courants, tels que sa mise en valeur puisqu'il occupe plus d'espace. Il devient même un véritable personnage dans certaines pièces alors qu'il n'était que mentionné dans la tragédie antique.
- 14 D'autre part, ces Antigones écrites depuis une autre terre, au-delà des frontières, visent à donner une voix et un visage à ceux qui ont été chassés pour avoir résisté. Dans sa « Lettre sur l'exil » (« Carta sobre el exilio »), M. Zambrano s'adresse à ceux qu'elle appelle les « anticonformistes d'aujourd'hui », une autre manière de désigner ceux qui sont en-dehors, en marge. Cependant, une différence très signifiante apparaît : être anticonformiste relève de l'auto-exclusion alors que la marginalité se définit par rapport à un centre qui impose l'exclusion. Ce renversement révèle le projet de transcender une condamnation par autrui en avènement d'un nouveau type de conscience.
- 15 Enfin, la fusion entre exil, mémoire et (ré)écriture s'opère à travers le personnage du mythe. María Zambrano a prêté ses traits et insufflé sa propre expérience dans la recreation du personnage mythique. En ce sens, la voix d'Antigone devient voie de salut. La philosophe établit clairement ce lien en définissant les exilés comme une mémoire vive, qui sauve : « Espagnols sans Espagne, âmes du Purgatoire... Nous sommes une mémoire. Une mémoire qui sauve⁴ » (Zambrano, 1961, 69 ; notre traduction).

2.3. De la marginalisation sociale au retour dans le rang

- 16 La marginalité est représentée sous une autre facette par Luis Riaza, qui a choisi d'aborder le nœud du drame sous l'angle social. Ce dramaturge s'empare de l'œuvre de Sophocle en la vidant de sa substance tragique. Il met en scène une Antigone de son siècle, qui est rentrée dans le rang après s'être définie comme une « hippie » dans sa jeunesse. L'accent est mis sur l'évolution négative du personnage afin de caricaturer une certaine bourgeoisie conformiste qui a oublié ses idéaux de jeunesse révolutionnaire. Celle qui se plaisait à être perçue comme une marginale a réintégré la norme. Riaza dépeint dans sa pièce le cheminement d'une génération vers la médiocrité. La critique se fonde donc sur la métaphore peu flatteuse qu'il adresse, à travers ce personnage, aux Espagnols qui ont lutté contre le Régime et se sont finalement conformés aux règles autoritaires imposées par celui-ci.
- 17 Parmi les multiples avatars de la marge, la condition féminine est également un aspect sur lequel insistent les dramaturges espagnols, sur un plan social. Dans la mesure où le personnage qu'ils reprennent s'inscrit dans le contexte de l'Antiquité, être femme dans la cité – espace de débat politique – implique de devoir parler plus fort pour faire entendre sa voix. Cette lutte, pour qu'un pouvoir incarné exclusivement par des hommes reconnaisse sa parole féminine, prend un sens tout particulier dans l'Espagne de la seconde moitié du XX^e siècle.
- 18 En outre, les espaces topiques de l'exclusion sont régulièrement convoqués pour symboliser le rejet des dissidents et de tous ceux qui ne se reconnaissent pas dans la norme imposée. La prison fait ainsi office de personnage dramatique, plus que de décor, dans l'adaptation de José Martín Elizondo. Les femmes détenues de cette pièce décident de mettre en scène la tragédie de Sophocle, d'où le titre évocateur, *Antígona entre muros*,

que l'on pourrait traduire par « Antigone emmurée ». Ces murs omniprésents marquent spatialement le fait que ces marginales ne peuvent pas intégrer la cité, et ne doivent pas être vues ni entendues par la société aux abords de laquelle elles vivent. L'incarcération relève d'une mise à distance fondée sur la peur que l'Autre soit proche de nous. Le marginaliser suppose de le diaboliser. Cette œuvre réussit finalement l'exploit de faire entendre la voix des prisonnières, de nous placer en tant que spectateur dans leurs cellules, afin de dévoiler les horreurs qui s'y passent. L'injustice est criante dans ce décor judiciaire et pénitentiaire par excellence : la pantomime qui s'y déroule dénonce les dictatures militaires à travers la métaphore théâtrale. Encore une fois, les réécritures d'*Antigone* parviennent donc à inverser la perspective.

- 19 Tous ces marginaux peuplent les réécritures espagnoles. Ils portent les masques de ceux qui, se sentant exclus pour toutes les raisons que nous avons exposées, s'écrivent à travers les personnages du mythe.

3. Quand la marginalité ouvre la voie de la liberté

3.1. La désobéissance ou le choix d'un autre chemin – Un parcours initiatique

- 20 Dans la structure dramatique, c'est à partir de sa désobéissance qu'Antigone sort du rang. Elle s'extrait de son cadre familial, outrepassa les lois et les frontières de Thèbes pour rejoindre le camp des bannis. Pourtant, Créon essaie régulièrement de la ramener dans le giron de l'autorité de sa lignée. Une analyse comparée des œuvres révèle que le chemin qui mène à la marge rend Antigone paradoxalement sereine. La marginalité ouvrirait la voie de la liberté. C'est *hors norme* qu'elle devient elle-même et accomplit son destin. La mise en scène de ce processus initiatique se concrétise dans les textes à travers l'image récurrente du chemin. En effet, cette métaphore est très souvent structurante dans les réécritures espagnoles. À tel point que le catalan Ambrosi Carrión intitule sa pièce *Els camins de Antígona* (*Les chemins d'Antigone*). Dans cette œuvre le terme est répété sans cesse par tous les personnages pour désigner la mystérieuse attitude d'Anna María, qui s'identifie de plus en plus à la figure d'Antigone jusqu'à fondre mythe et réalité, devenant ainsi cette héroïne. Il est crucial de souligner la proximité des sens des termes « chemin » et « destin », d'autant plus en espagnol, car le mot *sino* a les deux acceptions. Le chemin est donc l'image du destin à accomplir. La présentation dichotomique entre le bon chemin et le mauvais chemin est récurrente, chacune des deux voies symbolisant une ligne de conduite qui correspond à un des deux camps. Ceux-ci s'incarnent dans la dualité entre les deux frères, mais également dans celle qui oppose Ismène et Antigone, puisqu'elles choisissent des chemins différents. La première n'outrepassera pas les lois dictées par Créon, alors que sa sœur se destine à sortir des sentiers battus. Chez Zambrano, le cheminement de la jeune fille est traité comme un parcours initiatique qui l'éveille à la conscience individuelle en passant par le « délire »⁵. Il ne faut pas perdre de vue non plus que cette métaphore fait écho au chemin concret de l'exil, cette « déviation » imposée par le tyran. Selon Pino Campos, « il y a clairement là une métaphore entre le chemin parcouru par la victime du sacrifice qui pleure et le chemin de l'exil de Zambrano, quand elle voyait s'évanouir ses autres possibilités de vie rêvées ou projetées pendant la guerre civile »⁶ (252 ; notre traduction). L'exil suppose précisément cette privation de liberté concrétisée par une

limite infranchissable : celle qui interdit à certains artistes engagés le retour en Espagne, dans une perspective tant territoriale que symbolique. Cependant, condamnation ne rime pas avec destin imposé, puisque le chemin fonctionne aussi comme l'image du choix, comme l'exercice de la liberté. La tragédie d'Antigone est bien de se trouver à la croisée de chemins qui n'engendrent que malheurs, d'autant plus qu'elle répète souvent qu'il lui est impossible de revenir en arrière, comme chez Carrión. Malgré tout, cette prise de décision sera fructueuse : si chaque choix est un chemin que l'on prend, le cheminement est fondateur de notre « être-au-monde ». Ainsi, la voie tracée représente la mécanique tragique qui se déclenche et qui donne à voir la force du *fatum* ; une fatalité dépassée par les Antigones les plus subversives.

- 21 Enfin, l'image du chemin renvoie inévitablement à une *via crucis*, dans la mesure où quelques adaptations espagnoles ont été qualifiées d'Antigones « chrétiennes ». Les œuvres de Guillem Colom, de José María Pemán, mais aussi de Bergamín et de Zambrano donnent une perspective christique de rédemption au sacrifice de la jeune femme.

3.2. Le genre théâtral dans les écrits de l'après-guerre : un genre marginal ?

- 22 La position depuis laquelle les auteurs espagnols ont repris la tragédie grecque s'avère être elle-même marginale à plus d'un titre. Avant-gardistes, potentiellement censurés, exilés ou interdits d'écrire dans leur langue, les critères ne manquent pas pour qualifier ces dramaturges d'*outsiders*. En outre, le genre théâtral restait minoritaire et peu diffusé étant données les conditions chaotiques d'une représentation soumise à la censure. Les Antigones espagnoles n'ont malheureusement pas joui d'une large réception en leur temps, et demeurent marginales dans le panorama théâtral. Cela avait pour conséquence une certaine solitude du créateur, qui influe sur la perception de soi. À ce sujet, Annick Allaigre s'interroge sur ce qui fait de María Zambrano un chantre de la marginalité :

Est-ce que parce que sa formation intellectuelle doit autant à son maître Ortega y Gasset qu'à l'ami de son père, Antonio Machado, et parce qu'elle a partagé son destin de philosophe exilée avec les poètes les plus prestigieux de son époque qu'elle a perçu l'incongruité de la marginalisation des poètes et de la poésie de la part de la philosophie ? Ou, est-ce parce que c'est une femme ? (Allaigre 267)

3.3. Revendications de marginalité : s'inscrire en rupture avec l'œuvre-source

- 23 Comment se libérer du modèle ? Comment réécrire *Antigone* après Sophocle ? Les réponses à ces questions se fondent précisément sur le lieu (pratique et symbolique) depuis lequel les dramaturges contemporains réinterprètent le mythe. À travers toutes les pièces espagnoles citées, une voix différente émerge, qui s'insère dans la brèche pour atteindre le centre normatif et le remettre en cause. Cela crée un espace de transgression cathartique, par l'intermédiaire d'un discours éminemment politique. En effet, la subversion touche également le texte, dont la structure tragique se trouve parfois démantelée⁷. Le processus de création d'une version contemporaine de la tragédie-source *Antigone* passe nécessairement par une dé-composition/re-composition et une forme d'écartèlement du texte et du sens de l'hypotexte. Les Antigones

espagnoles s'écrivent donc *dans la marge* de l'œuvre source, depuis les sphères marginalisées par le pouvoir franquiste, central et centralisant, afin d'en ébranler les piliers. L'œuvre de Zambrano illustre idéalement la volonté de rompre avec le modèle. À travers un discours presque provocateur, elle prétend révéler une « vérité » sur Antigone : celle-ci ne se serait pas suicidée. « Antigone, en vérité, ne s'est pas suicidée dans sa tombe, comme nous le raconte Sophocle, commettant une inévitable erreur »⁸ (Zambrano, 1967 ; notre traduction). Dans la mesure où Sophocle a transcrit le mythe en tragédie, il constitue l'autorité première. Un tel discours révèle donc de la part de Zambrano la volonté d'imposer sa propre vision du personnage. Ce verbe « raconter », comme le souligne Annick Allaigre, est « propre au genre narratif et [...] produit donc une modification dans la perception de l'œuvre dont les caractéristiques dramatiques s'estompent, ouvrant la voie à d'autres possibilités expressives, [...] faisant naître des possibilités de variations » (Allaigre, 2013, 270). S'aventurer dans la marge doit donc aussi passer par une remise en cause du modèle, qui suppose pour les dramaturges contemporains de rompre avec la structure originale. Or on observe de très riches variations et prises de liberté de la part des Espagnols. En effet, l'action est transposée dans des contextes différents, les personnages sont modifiés, refondus, fusionnés⁹, leurs relations sont chamboulées, le discours est plus actuel... Les principales incartades reposent sur le genre des œuvres. Entre théâtre, délire et essai, la recreation de Zambrano outrepassa les frontières génériques. Dans cette perspective, marginalité rime avec hybridations des types de discours. Prière ou manifeste politique, l'œuvre de Jiménez Romero interpelle également par son ton original¹⁰. Sans doute est-ce le signe que les conditions de publication forcent les artistes à explorer de nouvelles voies d'expression. Ainsi, l'on trouve dans ces pièces hybrides un éloge de la marge qui réhabilite l'acte d'Antigone et s'illustre tant dans la forme que sur le fond.

- 24 En définitive, la marge est un lieu poreux de passage, le lieu de l'hybridité. Entre vie et mort, elle est l'antichambre des enfers, un endroit de transition et de flottement. Cette suspension entre deux états symbolise tantôt l'exil, tantôt le purgatoire, ou encore l'emprisonnement. À ce titre, Antigone a idéalement représenté tous ceux qui se percevaient comme rejetés dans l'Espagne franquiste : les exilés, mais aussi ceux dont la culture a été censurée, dans les marges territoriales et identitaires. Le message porté par ces pièces souvent subversives fait écho au processus de création, qui s'illustre dans la tension entre la prise de liberté et la « norme ». Lorsque le rideau se lève, ces Antigones nouvelles mettent en œuvre des stratégies de diabolisation d'autrui, de l'ennemi, qui passent par une représentation de deux espaces distincts qui ne communiquent pas. Puis progressivement, la marge se fait féconde et engendre une renaissance, comme la tombe le fait pour l'Antigone de Zambrano. Le temps de l'action de la tragédie sophocléenne correspondait exactement à ce passage : le temps pour l'héroïne de dire adieu à son monde, à son statut de princesse, pour quitter le centre et aller se perdre – puis se trouver – dans l'espace propice de la marge, qui redéfinit les contours. En conclusion, les œuvres espagnoles atteignent un but intéressant : celui de brouiller les frontières, de faire se croiser des voies faisant entendre des discours dissonants. Ainsi, elles donnent à voir et à entendre les marges pour qu'elles existent au moins sur scène.

BIBLIOGRAPHIE

- Allaigre, Annick. « Un trait d'union signifiant (le poétique dans *La tumba de Antígona* de María Zambrano) ». *Clartés de María Zambrano*. Bordeaux : Presses Universitaires, 2013.
- Backouche, Isabelle. « Figures de l'exil », *Genèses*, vol. 38, Paris : Belin, 2000.
- Bañuls Oller, José Vicente et Crespo Alcalá, Patricia, *Antígona(s) : mito y personaje : un recorrido desde los orígenes*, Bari, Levante, 2008.
- Bergamín, José. *La sangre de Antígona, misterio en tres actos*, in Santa María Fernández, María Teresa, *El teatro en el exilio de José Bergamín*, Barcelone : Presses universitaires de l'Universitat Autònoma de Barcelona, 2001, p. 383-426.
- Carrión, Ambrosi. *Els camins de Antígona*, Buenos Aires : 1940.
- Colom, Guillem. *Antígona. Poema dramatic*, Barcelone : Barcino, 1935.
- Duroux, Rose et Urdician, Stéphanie. « Antigone. Retours sur une fascination. », dans *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours)*, Clermont Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010.
- Elizondo, José Martín. *Antígona entre muros*, Madrid : *Primer acto*, n° 329, p. 145-190.
- Espriu, Salvador. *Antígona*, Palma de Mallorca : Moll, 1955.
- García Calvo, Agustín. *Ismena*. Tragicomedia musical, Zamora : Lucina, 1980.
- Jiménez Romero, Alfonso. « Oración de Antígona », in *Oratorio. Oración a los países que destruyen el mundo con las guerras*, Madrid : *Primer Acto*, n° 109, 1969, pages 54-61.
- Muñoz i Pujol, Josep María. *Antígona 66*, Barcelona : Aymà, 1967.
- Pemán, José María. *Antígona, adaptación muy libre de la tragedia de Sófocles*. Madrid : Arbor, 1946.
- Pino Campos, Luis Miguel. « La condena de Antígona y el exilio de María Zambrano : apuntes en torno a la historia sacrificial. III », *Revista de filología*. Universidad de La Laguna : 2005, p. 247-264.
- Povill i Adserà, Joan. *La tragèdia d'Antígona*. Barcelone : Millà, 1962.
- Queizán, María Xosé. *Antígona, a forza do sangue*. Vigo : Xerais, 1989.
- Ragué i Arias, Maria-Josep. *Els personatges femenins de la tragèdia grega en el teatre català del segle XX*. Sabadell : AUSA, 1990.
- Ríaza, Luis. *Antígona... ¡cerda !, Mazurka, Epílogo*. Madrid : La Avispa, 1983.
- Steiner, George, *Les Antigones*, Paris : Gallimard, 1986.
- Trueba Mira, Virginia. Prologue de son édition de María Zambrano, *La tumba de Antígona : y otros textos sobre el personaje trágico*. Madrid : Cátedra, 2012.
- Zambrano, María. « Carta sobre el exilio », *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, n° 41, Paris, 1961.
- . *La tumba de Antígona*. Madrid : Cátedra, 2012.

NOTES

1. J'entends par là l'ensemble des pièces dramatiques écrites par des écrivains espagnols, que ce soit en castillan, en catalan ou en galicien, qui sont identifiées comme étant des adaptations ou des réécritures de la tragédie de Sophocle, s'inscrivant dans la lignée des variations et réinterprétations de cette figure mythique proposées par Hegel, Kierkegaard, Hölderlin, Heidegger, Brecht et Anouilh, entre autres.
2. George Steiner, *Les Antigones*, Paris : Gallimard, 1986. En adoptant cette formulation, je me réfère non seulement au titre de l'ouvrage de G. Steiner, mais aussi à la tradition critique espagnole et française, qui désigne l'ensemble des pièces inspirées d'un mythe par le nom du personnage, au pluriel. Dans de nombreux articles, on trouve l'expression « las Antígonas españolas », « les Antigones espagnoles/catalanes ... », etc.
3. « *L'Antígona que diu no a la guerra i lluita per la pau és (...) un producte que procedeix geogràficament de la perifèria : de Galícia, de l'exili, d'Andalusia, de Catalunya. Fins al finals dels anys 1980, amb Luis García Calvo i Riaza, no trobem Antígonas progressistes en el teatre escrit en castellà.* »
4. « *Españoles sin España, ánimas del Purgatorio... Somos memoria. Memoria que rescata.* »
5. María Zambrano, *Delirio y destino*, (Madrid : Centro de Estudios Ramón Areces, 1988).
6. « *Hay aquí una clara metáfora entre el camino recorrido por la víctima de sacrificio que llora y el camino del exilio de Zambrano, cuando veía frustradas sus otras posibilidades de vida soñadas o proyectadas durante la Guerra Civil.* »
7. Dans certains cas, la trame de l'hypotexte n'est considérée que comme une inspiration, et la variabilité atteint un tel degré que l'on peut s'interroger sur les éléments qui doivent perdurer pour que l'œuvre soit reconnue par le public et la critique comme étant « une Antigone », au sens d'une réécriture avérée. Si les prénoms des personnages sont modifiés, si le titre l'est également, ainsi que le cadre spatio-temporel, quel est le noyau dur de l'histoire d'Antigone ? De surcroît, quel rapport cela induit-il avec l'œuvre-source ? Certaines réécritures se démarquent tant de cette structure basique qu'elles sont de fait marginales au sein du corpus des Antigones espagnoles.
8. « *Antígona, en verdad, no se suicidó en su tumba, según Sófocles, incurriendo en un inevitable error, nos cuenta.* »
9. Comme dans l'œuvre de Agustín García Calvo, *Ismena, tragicomedia musical*, (Zamora : Lucina, 1980).
10. Antonio Jiménez Romero, «Oración de Antígona», *Oratorio*, (Madrid : Primer acto, 1969).

RÉSUMÉS

La figure d'Antigone, symbole de l'opposition au pouvoir, a hanté la dramaturgie espagnole pendant la dictature franquiste. Les réécritures de la tragédie de Sophocle ont foisonné à cette période, suscitées par un contexte historique qui faisait écho à l'histoire fratricide de Thèbes. Antigone refuse de se plier à la loi qui interdit d'enterrer Polynice, devenu *persona non grata* après sa trahison, relégué aux portes de la cité. Cette marginalisation, imposée par le tyran, se répercute sur l'héroïne : par son acte, Antigone s'exclut. Une fois le mécanisme déclenché, elle sort du cercle. À ce titre, ce personnage a idéalement représenté tous les marginaux dans l'Espagne franquiste : les opposants, les exilés et les locuteurs de langues régionales. Antigone

devient leur miroir et leur masque, pour s'introduire au cœur du pouvoir et en ébranler les piliers.

Certainly one of the most fascinating characters in Greek tragedy, Antigone became a symbol for all those who perceived themselves as persecuted outsiders during Franco's dictatorship. As a matter of fact, the major revival of such an important mythical character in Spanish theatre was due to exiles, or authors writing from the regional margins. Indeed, a complex marginalisation process is at stake in most of the contemporary versions of the myth. Therefore, these transpositions of the tragedy reveal many different ways of representing exclusion onstage. These Spanish Antigones are all figures of the margins, which emerge within this troubled history. (Re)writing, in this sense, is a way of speaking again after the power has imposed silence. The plays impose a "borderline speech" *outside* the nationalist discourse.

INDEX

Mots-clés : Antigone, exil, mythe, marginalité, dictature

Keywords : Antigone, exile, myth, marginality, dictatorship

AUTEUR

FANNY BLIN

Université Bordeaux Montaigne

fanny.blin@live.fr